COMPENDIO

DELLA

STORIA DELLA MUSICA

DI

ABRAMO BASEVI

Parte Prima.

Proprietà dell'Autore

FIRENZE

PRESSO GIO. GUALBERTO GUIDI

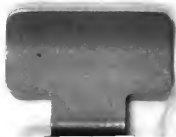
Editore di Musica

1865

COMPENDIO

DELLA

STORIA DELLA MUSICA

DI

ABRAMO BASEVI

Parte Prima

FIRENZE
PRESSO GIO. GUALBERTO GUIDI
Editore di Musica
1865

Estratto dal Giornale BOCCHERINI

COMPENDIO

DELLA

STORIA DELLA MUSICA

Capitolo I.

TEMPI FAVOLOSI DELLA MUSICA

Tanta è l'efficacia della musica nel cuore umano, così arcano ne è il modo di operare nell'animo nostro, che quasi tutti i popoli reputarono quest'arte una emanazione divina, un preziosissimo dono fatto dal cielo agli uomini.

Recheremo le opinioni che sull'origine della musica regnarono presso alcune delle principali antiche nazioni.

Gl'Indiani, a tenore de' loro libri sacri, credevano che Brama, una delle persone della loro trinità divina, durante la sua incarnazione in Crisma, insegnasse agli uomini l'arte musicale, ajutato dalla sua sposa Saraswati, e dal suo figlio Nareda. Altri sei figli di Brama, chiamati Raga, rappresentavano i *modi* primitivi della musica. Ogni Raga teneva

cinque o sei spose, chiamate Raguinis, che rappresentavano i *modi* secondarj. Da cotale unione nascevano varj figli, o genj melodici. Le sette note della scala erano personificate in sette ninfe, e la scala intera in Swaragrama. La successione generale de' suoni veniva divinizzata in Saraswati.

La gerarchia musicale degl' Indiani costituisce una delle più belle allegorie che uscite siano dalla fervida mente de' poeti di oriente.

I Chinesi pure fanno risalire l' arte musicale fino alle loro Divinità, comecchè ne deplorino la corruzione attuale. La musica antica, secondo essi, possedeva virtù miracolose, cioè di chiamare gli spiriti celesti, di evocare le ombre degli antenati, d' inspirare negli uomini l' amore del bene ec.

Ecco in qual maniera sarebbesi trovata la scala de' suoni. Ling-lun, ministro dell'imperatore Hoang-ti (2600 anni prima dell' êra volgare), per ordine del suo sovrano portossi sopra un'alta montagna, ove tagliò un Bambù fra due nodi, ne tolse la midolla, e soffiandovi dentro ottenne un suono uguale a quello che egli emetteva quando parlava senza passione alcuna. Per una singolare combinazione, un identico suono era prodotto dalle acque del fiume Hoang-ho, che là presso scorrevano. In tal guisa cotesto suono divenne il

fondamentale e generatore, detto Lu. Indi a poco un uccello chiamato foang-foang, insieme alla sua femmina, si posarono sopra un albero. Il maschio cantò in sei differenti toni, e la femmina in sei altri. Il primo tono fu quello stesso ritrovato da Ling mediante il Bambù, e gli altri corrispondevano ai semitoni della scala cromatica. Allora Ling tagliò 12 canne di Bambù in maniera che riproducessero i dodici semitoni insegnati dai detti uccelli.

Gli Egiziani attribuivano ad Ermete, il loro Mercurio, l'invenzione della musica, in seguito delle circostanze che andiamo a narrare. Ritiratesi le acque dal Nilo, dopo avere inondato le pianure dell' Egitto, rimasero sul terreno varj animali, fra i quali una testuggine. Della quale, per effetto della putrefazione, consumate le carni, restarono nel guscio attaccate, a guisa di corde, le cartilagini, che vibrate davano varj suoni. Il che suscitò il pensiero di costruire la Lira.

Presso i Greci parimente era universale credenza che gli Dei avessero istruito gli uomini nella musica; e fra i primi cultori di quest'arte divina sono annoverati gli Dei, i semidei, e gli uomini più straordinarj. Nota è la favola d' Orfeò, che colla sua Lira addomesticava le belve più feroci, e muoveva perfino i sassi; e quella di Anfione che, col suono

del suo istrumento, costruito aveva le mura di Tebe. E per non estenderci maggiormente su ciò, basti rammentare la bellissima allegoría delle Sirene. Questi strani animali, colla dolcezza del canto, attraevano quelli che passavano loro vicino, i quali, rapiti in estasi, obliavano tutto, e finivano per morir d'inedia. Ulisse, temendo la stessa sorte incontrata dagli altri, e pur dovendo traversare il mare presso questi esseri pericolosi, ordinò ai suoi compagni di turarsi con cera gli orecchi, ed egli stesso si fece bene legare sulla nave, e comandò loro che per qualunque preghiera egli facesse, non dovessero sciogliерlo innanzi che il pericolo fosse passato. Narrasi che Orfeo non ebbe bisogno di cotali precauzioni, e gli bastasse per vincere le Sirene di cantare le lodi degli Dei. C' insegna questa favola che la musica è capace di effetti perniciosissimi, ma che può altresì essere indirizzata al bene. E così la pensavano i savj della Grecia. I più insigni filosofi come Platone, Aristotele ec., dettero alla musica molta importanza, e si occuparono lungamente della sua benefica influenza.

Ci sembra utile, a questo proposito, recare ciò che intorno alla musica scrisse Aristotile nella sua *Politica*, concordemente all'opinione di Platone. « Se non si risguardasse (dice egli) la musica che rispetto al

piacere che procura, e come un'arte utile soltanto per il nostro sollazzo, le si assegnerebbe un ufficio troppo secondario. La musica ha, per sua natura, un più nobile scopo. Essa non è solamente un'arte che serve a eccitare il piacere nei sensi, ma possiede una voluttà che affascina e le varie età, ed i var caratteri. La sua influenza si estende sui costumi, e scende nell'interno dell'animo: il che è certo se si ammette che la musica modifichi le nostre affezioni. Ora, ciò è dimostrato dall'esperienza, e sopratutto dai canti di Olimpo che accendono l'anima d'un sì vivo entusiasmo . . . La musica è dunque uno dei piaceri più puri; e poichè la virtù consiste nell'amare, odiare, e godere secondo i principj della saviezza, vuolsi concludere che la musica deve far parte dell'educazione, e delle nostre abitudini, tanto più che essa rettifica i nostri giudizj, ci conduce alle azioni oneste, e forma i nostri costumi mediante il diletto ».

Capitolo II.

MUSICA DEGLI EBREI

Poco o nulla sappiamo della musica degli antichissimi popoli, imperocchè o mancano al tutto i documenti che dovrebbero servirci di lume e scorta, o pure sono imperfetti ed insufficienti. Laonde, evitando una inutile pompa d'erudizione, ci restringeremo a porre in chiaro quanto di più certo è possibile raccogliere intorno alla musica di alcuni de' principali popoli dell' antichità, come sono gli Ebrei, Egiziani, Indiani, Chinesi, e più specialmente i Greci ed i Romani.

Ed incominciando dagli Ebrei diremo, che non abbiamo, quanto alla loro musica antica, altro testimonio che la Bibbia. Ivi apprendiamo che Jubal fu il primo che suonasse gli strumenti chiamati Kinor e Hugab. Quali fossero precisamente cotesti strumenti, se ambedue a corda, o se il secondo fosse a fiato, ignoriamo; ma non mancarono in proposito le congetture di moltissimi eruditi.

Nella Sacra Scrittura non si parla più

di musica fino al punto in cui narrasi che Laban rimproverò il suo genero Jacob di essere fuggito segretamente senza dargli tempo di accompagnarlo con feste e cantici, e timpani e cetre.

Il fatto musicale il più importante, che incontriamo di poi, è il Cantico, che, dopo, il passaggio del mar rosso , Mosè cantò in lode del Signore , con tutti gli Ebrei , accompagnato da Maria sorella d'Aronne , e da tutte le donne. Nulla si sa intorno al modo come venisse cantato, nè tampoco della musica che vi era stata adoperata.

Crediamo riuscirà peraltro gradita cosa che noi riportiamo la melodía, che da moltissimo tempo è applicata universalmente, nella liturgia spagnuola, ed anche italiana, al Cantico di Mosè.

Si osserva in questa melodía una certa regolarità e freschezza, ed un ritmo che porterebbe a pensare, se non vi fossero evidenti prove in contrario, essere composizione di un qualche recentissimo maestro.

Gli strumenti più usitati presso gli antichi Ebrei erano, tra quelli a percussione

i tamburi, i timpani, e i cimbali; e tra quelli a fiato, le trombe. Queste servivano segnatamente nelle cerimonie religiose, e gli altri strumenti notati si adoperavano nelle danze.

Durante il regno di David incominciò veramente a progredire la musica presso gli Ebrei. È noto che David, col suono del suo strumento, era abile a calmare e temperare gli accessi di melanconía e di furore di Saul. Fu David, come si legge nell'Ecclesiaste, che collocò dinanzi all'altare i cantori, ed ai loro canti diede dolce armonía. Di qui si raccoglie che David era non solo eccellente esecutore, ma compositore altresì. Quattromila Leviti vennero da David destinati come cantori e suonatori nelle sacre funzioni.

La musica continuò ad essere coltivata, ed a progredire anche durante il regno di Salomone; ma di poi andò a poco a poco declinando, forse a cagion delle guerre.

Vengono citati nei Paralipomeni vari strumenti, cioè il Nable, la Lira, il Cymbalum, la Cetra ec. Imperfettissime nozioni possediamo circa la struttura di questi strumenti, come pure relativamente ad altri strumenti menzionati nei salmi 149 e 150. Della sola tromba degli Ebrei possiamo oggi osservare la vera forma sull'arco di trionfo di Tito in Roma.

Alcune delle trombe usate dagli Ebrei erano di corno, altre di metallo. Iddio ordinò a Mosè di costruirne in argento.

Dopo la dispersione degli Ebrei scomparve quasi tutto quanto si riferiva all'arte musicale fra di essi, ed appena forse saranno pervenute, alquanto alterate, fino ai nostri giorni alcune melodíe; ma intorno a ciò non possiamo che fare congetture più o meno fondate.

Si rimane certo in curiosità di sapere quale fosse la natura ed il carattere della musica degli antichi Ebrei; ma su questo punto mancano affatto notizie altro che vaghissime ed incerte. È ragionevole il credere che la musica venisse coltivata assai dai Leviti; ma quale ne fosse il resultato ignoriamo intieramente. La bellezza delle poesíe ebraiche ci autorizza a supporre che non meno perfetta fosse la musica che si associava ad esse. Il lusingarsi di giungere fino a determinare la qualità ed il numero de' modi, ne' quali si cantava, come fecero alcuni scrittori, ci pare assai temerità.

Gli Ebrei non lasciarono mai di cantare le orazioni loro, e questi canti, in origine forse quei medesimi che s'intonavano nel tempio di Gerusalemme, passarono per molti secoli da una bocca all'altra senza segno veruno che

ne fissasse e l'intonazione ed il ritmo e la durata. Non dee perciò meravigliare se le cantilene primitive andarono sempre più alterandosi, fino a perdersi al tutto.

È notevole che nei primi secoli dell' êra volgare, forse verso il 5.° secolo, s'incominciasse ad adoperare certi segni, che vennero chiamati *tahamin* o accenti. I quali avevano tre uffici; cioè di accenti grammaticali, prosodiaci, e melodici. Noi li considereremo in questo loro ultimo ufficio. Come tali rappresentavano varie melodíe, presso a poco come i neumi. Imperochè cotesti accenti non sono semplici note, ma gruppetti, ed anche frasette.

Riportiamo qui sotto i segni di cui parliamo, i quali venivano posti o sopra o sotto o prima o dopo le lettere. Noi gli applicheremo alla *bet*, seconda lettera dell' alfabeto ebraico. Avvertiamo che il seguente esempio deve leggersi da dritta a sinistra.

ב ב־ב ב ב ב ב ב ב ב ב בי

ב ב ב ב ב ב ב ב ב ב ב

ב ב ב ב ב

La melodía che i suddetti accenti signi-

ficano non è sempre la medesima. Essa diversifica nel Pentateuco, nei Profeti, e nelle poesíe. Oltre di ciò non sono identicamente interpetrati presso le varie liturgíe che s'incontrano nella religione ebraica. Gli Spagnuoli, gl' Italiani, ed i Tedeschi cantano assai diversamente questi medesimi *tahamin*. Da che nasce questo divario? È possibile che nella Palestina esistessero delle corrispondenti differenze fra gli abitanti dei varj paesi; differenze relative forse ai dialetti. Ora, all'epoca della dispersione degli Ebrei si saranno combinati nell' emigrazione coloro che, abitando i medesimi luoghi vicini, avevano anche a comune il dialetto e gli accenti. Ma queste non sono che ipotesi.

Oltre la melodía del Cantico di Mosè, riportata di sopra, si conservano fra gli Ebrei molte altre cantilene antichissime. Di alcune di queste se ne giovò il Marcello nei suoi rinomati salmi.

Il solo istrumento che si adoperi tuttavia con venerazione nei templi israelitici, in certe solennità, è il *Sciofar*, fatto di corno d' ariete. Con questo Corno non si eseguiscono che passi semplicissimi, e notati con tre diverse lettere dell' alfabeto, le quali vogliono significare che la nota ha da essere o tenuta, o trillata, o associata ad una specie di appoggiatura lamentevole.

I Cori che oggi si odono in molti templi degli Israeliti sono di modernissima istituzione, e recentissima è la maggior parte della musica che eseguiscono.

Osservabile cosa è che gli Ebrei moderni siansi molto segnalati nell'arte musicale. Come celebri compositori Ebrei, o d'origine ebraica, vogliono annoverarsi Meyerbeer, Mendelssohn, Halevy ec.

Capitolo III.

MUSICA DEGLI EGIZIANI

Gli Egiziani ebbero in remotissimi tempi un lungo e splendido periodo di civiltà. Ad eternare le gesta loro, e la memoria di ciò che più loro interessava, posero tutto l'animo; e riuscirono per poco ad arrestare la morte conservando per migliaia d'anni i cadaveri d'uomini e d'animali. Nelle tombe loro ci lasciarono de' papiri tutti pieni di caratteri. Ma quasi che reputassero troppo fragile messaggero presso i posteri la scorza di un albero, affidarono il nobile ufficio al granito, al porfido, su cui scolpirono, con mirabile industria, i segni de' loro pensieri. Ma che fruttarono poi tante fatiche, mentre ciò che più importa, il significato de' caratteri, divenne lettera morta per le generazioni lontane?

Fu ventura che gli Egiziani non si contentassero di comunicare mediante segni simbolici e convenzionali tutti i loro interni pensieri, ma si provassero, comecchè goffamente, a imitare la natura ed il vero, mediante pitture e scolture. E se queste per l'arte odierna

non tornano di utile ammaestramento, sono importantissime risguardate per la scienza e per la storia.

La spedizione d' Egitto condotta dal gen. Bonaparte, sterile fu per la guerra, ma feconda per gli studj che con zelo mirabile si fecero poi intorno alla storia degli antichi Egiziani. Vennero pubblicate per questo rispetto Opere del più gran pregio, fra le quali noi Italiani con certo orgoglio rammentiamo quella del Rosellini, che ha per titolo: *I monumenti dell' Egitto e della Nubia* ec.

Ciò che appartiene all' antica musica dell' Egitto, meglio che da qualsiasi libro, si rileva dai disegni che ci porgono i monumenti egiziani, ed anche dall' esame di alcuni strumenti pervenuti fino a noi in uno stato di sufficiente conservazione.

La musica era tenuta in onore principalmente per i servigi che rendeva nelle religiose ceremonie. Se vuolsi prestar fede a Strabone, la musica vocale e strumentale era bandita dal tempio d' Abido, consacrato a Bacco-Osiride. Secondo Erodoto, gli Egiziani avevano in principio un solo Cantico, dedicato a Manero, o figlio dell' Eterno, morto prima di esser pervenuto alla pubertà. Sarebbe quello stesso che i Greci cantavano in onore di Lino. Plutarco parla esso pure di questo Cantico, ma, a differenza di Erodoto,

non come di una lamentazione, ma di una canzone da tavola. Dobbiamo credere a Demetrio Falereo, quando ci narra, che ne' templi egiziani cantavasi unicamente sulle sette vocali? Sarà vero ciò che asserisce Diodoro di Sicilia che fosse proibito d'imparare la musica perchè rende lo spirito dell'uomo effeminato? Platone per altro nel libro 2.° delle *Leggi* ci spiegherebbe questo fatto colle lodi che fa degli Egiziani, presso i quali era soltanto proibito d'*innovare* nella musica, i cui modelli, come quelli della pittura, erano esposti ne' templi.

È da notarsi nelle figure dei monumenti, che quasi sempre presso ai suonatori vengono alcuni raffigurati nell'atto di battere le mani, non già per applaudire, come altri per avventura potrebbe immaginare, ma per battere il ritmo.

È universalmente creduto che presso gli Egiziani, i quali dividevano tutte le professioni in caste, i musicisti appartenessero all'infima classe del popolo; il perchè non fa meraviglia che non venissero punto onorati nè stimati. Non vuolsi peraltro confondere questi cultori mercenarj della musica profana, con i sacerdoti che l'applicavano al culto.

Del sistema musicale degli Egiziani nulla sappiamo; e quindi non ci resta che ad occuparci in ispecial modo dei varj strumenti

usati da loro, riportando alcune figure copiate dai monumenti che il tempo ha rispettati per migliaja d'anni.

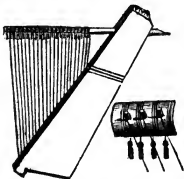
Fra gli strumenti a corda meritano particolare menzione le Lire, le Arpe e le Chitarre. Molte specie di Lire ci porgono i monumenti. Il numero delle loro corde variò anco moltissimo. Anche il modo di tenere lo strumento presenta notabili differenze.

Questa figura ci mostra un suonatore di Lira, che tiene il suo strumento appoggiato al petto. Ma la Lira tenevasi anche appoggiata alla spalla, ed eziandio in posizione perpendicolare, come comunemente vedesi raffigurata nei monumenti più moderni. Suonavasi la Lira con il plettro tenuto nella mano destra, come vedesi nella suesposta figura, ma anche senza plettro servendosi delle dita di ambo le mani.

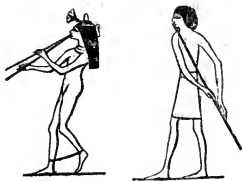
Delle Arpe parecchi differenti modelli si notano. Esse portavano da 3 fino a 22 corde. La forma loro era variatissima; e suonavansi in differenti posizioni. Il legno adoperato per la fabbricazione delle Arpe, giudicendo da quelle che conservansi nel Museo di Parigi, ed in quello di Firenze ove furono recate dal Rosellini, era il *Mahogano swietenia* delle Indie orientali, oppure del Senegal. Talvolta il legno era coperto di pelle di bove, o da una specie di marocchino. Le corde erano di budello, come si rileva da un' Arpa trovata nel 1823 in Tebe, e che aveva ancora le sue corde tese. Nelle Arpe di Firenze si trovavano attaccati pezzi di corda, che sono di minugia di animale, dagli antichi detti nervi, d'onde *Lyram nerveam.*

La figura sottoposta ci mostra un' Arpa tetracorda portata sulla spalla, e suonata in tale posizione.

Nella figura che segue vediamo altro suonatore in posizione diversa, acconcia alla costruzione dell'Arpa stessa.

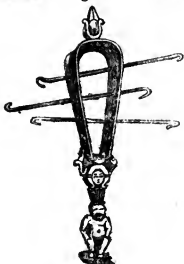
Un'Arpa d'altra forma e ben conservata trovasi nel Museo di Parigi, rappresentata nella figura seguente. Porta 22 corde, che sono state ristabilite nel modo che notasi nel frammento vicino.

Vi erano in Egitto altri strumenti che

s' avvicinano alla Lira ed all'Arpa, e de' quali per brevità taceremo. Un istrumento a corda che non dobbiamo obliare, è senza dubbio la Chitarra. La quale non si presenta che sotto una sola forma. La figura qui sotto riportata ci mostra una Chitarra attaccata ad un cordone passato intorno al collo di chi eseguisce. Suonavasi col plettro.

Fra gli strumenti a fiato vuolsi tener conto del Flauto, del quale si conoscevano tre specie, cioè il Flauto diritto, il Traversiere, ed il doppio Flauto. Della prima specie ve ne è uno nel Museo di Firenze, dei più lunghi che si conoscano. Esso porta parecchi fori. Le figure che seguono rappresentano un suonatore di Flauto traversiere, ed un altro di doppio Flauto.

La materia con cui fabbricavasi detti Flauti, era la canna, ed il legno di loto.

La Tromba merita pure speciale considerazione. Nella figura sottoposta vedesi uno che suona detto strumento.

Molti strumenti a percussione furono trovati negli scavi operati in Egitto, e molti ancora si vedono raffigurati nei monumenti,

come tamburi, tamburini, piatti ec. Noi riportiamo adesso la figura d' un sistro.

L' originale del medesimo conservasi nel Museo di Berlino. Il Rosellini pensa che il Sistro fosse un simbolo di fecondità nelle donne. Il De La Fage opina che il Sistro non sia da collocarsi fra gli strumenti musicali. Non pertanto a noi sembra che per sua natura sia musicale; il che non esclude che potesse anco servire ad uffici alieni dalla musica. Il Sistro era formato con una lega di varj metalli.

Sui monumenti si trovano anco raffigurati dei cantori, e questi si distinguono dal vederli cuoprirsi un orecchio con la mano.

Osservansi rappresentati insieme anche varj suonatori di strumenti dissimili, formando come piccole orchestre. Si deve da ciò inferire che gli Egiziani conoscessero l'armonía? Nulla possiamo affermare in proposito, imperocchè, nè libri teorici, nè canti antichi egiziani sono rimasti che possano illuminarci.

È opinione di alcuni che presso i Copti, popolo d'Egitto che avendo abbracciato il cristianesimo meglio resistè all'influenza dell'invasione straniera, possano trovarsi, comecchè alterati, alcuni de' canti antichi egiziani. La profonda ignoranza di questo popolo, renderebbe probabile ancora che non abbiano mai saputo inventare da loro. Villoteau ha steso in note un *Alleluja* copto, in cui non trovasi altro di particolare che una vocalizzazione insipida e smisurata.

Sarà certo più gradito a' nostri lettori se invece dell'*Alleluja* copto, riporteremo un canto dei naviganti del Nilo quando arrivano in un villaggio. Comincia uno solo col seguente canto:

ed il Coro risponde come segue:

Questo canto comecchè moderno, ci sembra meglio rispondere all' indole della musica sotto il cielo d' Egitto.

Capitolo IV.

MUSICA DE' CHINESI

La musica de' Chinesi non è avvolta in tanta oscurità come quella degli altri popoli, de' quali ci siamo finora occupati. Non pertanto siamo ben lungi dall'averne una chiara ed esatta nozione, quantunque non si frappongano, a vero dire, ostacoli insuperabili per acquistarla.

È ragionevole il credere che un popolo, come il chinese, tanto tenero per le vecchie usanze, e nemico delle novità, abbia conservato quasi intatto per molti secoli il suo sistema musicale. Il perchè, ove un libero accesso accordato ci fosse nel loro paese, e meglio istrutti ed eruditi fossimo della loro letteratura, altro non ci mancherebbe per raggiungere lo scopo di conoscere esattamente questa sorta di musica, che la volòntà di studiarla. E questa, diciamolo pure, dovrebbe essere ben tenace. Non si tratta già di una lingua come tutte le altre viventi, e basata in sostanza sopra gli stessi principii. Si comincia a mancare di alfabeto: oltre di ciò tutte le parole sono monosillabiche, e di

questi monosillabi si contano poco più di 300, i quali si accrescono di numero unicamente per la varia inflessione di voce che si adopra nel pronunziarli. I caratteri poi rappresentanti queste parole ascendono fino a circa 30,000. Ognuno intende di leggieri quante difficoltà s'incontrino per addomesticarsi con questo linguaggio.

Non ci volle altro che la perseveranza, e la pazienza de' missionarj per lacerare in minima parte il denso velo che cuopriva la musica chinese. Assai debitori perciò andiamo al P. Amiot di Tolone, il quale sapendo alquanto suonare il flauto, ed il clavicembalo, s'immaginava di far la maggiore figura presso i Chinesi; ed in vece, visto la indifferenza e le millanteríe loro, da maestro si fece scolare, e con indefesso studio volle istruirsi nella musica tanto vantata nella China. A quest' effetto tradusse un libro dei più pregiati, cioè un *Commentario sul libro classico della musica degli antichi*, di Li-choeng-ti. Per mala ventura questa preziosa traduzione andò perduta; e non ne rimase che qualche estratto sparso in pochi libri.

A compensare in qualche modo questa perdita abbiamo dello stesso Amiot, fra gli altri lavori, una *Memoria sulla musica de' Chinesi tanto antichi che moderni.*

Una delle prime distinzioni ammesse dai

Chinesi risguardante il suono, si riferisce alla materia, che partecipa alla sua produzione. Essi annoverano quindi otto differenti corpi sonori, che servono a otto generi di strumenti diversi: e sono il metallo, la pietra, la seta, il bambù, la zucca, la terra, la pelle, ed il legno.

Considerato il suono nella sua intonazione, i Chinesi dividono l'ottava in 12 semitoni uguali, che chiamano *lu*. Ma questi semitoni non entrano tutti nella composizione della scala melodica; anzi, per una causa che noi non possiamo bene apprezzare, la detta scala per lo più respinge i semitoni. Per la qual cosa si riduce a cinque note soltanto, come *fa sol la do re*. Ove si esamini la maggior parte delle melodíe chinesi, le troviamo ideate su cinque sole note della scala. Non pertanto alcune volte i semitoni s'incontrano, ed allora si completa la scala nel modo seguente:

fa sol la si do re mi.

Il *si* ed il *mi* portano certi nomi che significano *che diviene do*, *che diviene fa*. Il che fece pensare alla tendenza delle note medesime verso le loro immediatamente superiori. Fétis asserì, in fatti, che i semitoni salgono sempre: ma il La Fage sostenne il contrario, con molti esempi, ove si vede il semidiatono scendere. Peraltro ci reca

meraviglia che lo stesso La Fage non s'accorgesse che negli esempi da lui addotti si trova anco il semidiatono ascendente.

I Chinesi ammisero varii *modi* resultanti dalla diversa nota con cui s'inizia la scala; sennonchè a noi cotal differenza riesce impercettibile.

Riportiamo qui appresso una parte della prima strofa di un famoso cantico chinese, in omaggio *degli antenati*, che nel palazzo imperiale da molti secoli si canta con gran solennità una volta l'anno.

Alcuni europei lo rassomigliarono ad un pezzo di canto fermo.

Il frammento seguente appartiene alla canzone popolare chinese intitolata *la seta dalle foglie del salice.* .

Nei due esempi recati non si vedono mai usati i semitoni.

La forma e la disposizione dei caratteri

musicali, è simile a quella dei caratteri della scrittura chinese. Riportiamo qui sotto i caratteri della scala diatonica, cominciando dal *fa* fino al *si* dell'ottava superiore:

合四乙上尺工凡六五亿仕

fa sol la si do re mi fa sol la si

Si vede che l'ottava del *fa*, e del *sol* vien rappresentata da carattere differente, e quella del *la* e del *si* lo porta simile, salvo l'aggiunta d'un segno a sinistra, che chiamasi *gin*, il quale si aggiunge poi a tutte le note che seguono.

La musica si scrive in colonne, che si leggono, come quelle della scrittura, dall'alto al basso, e da destra a sinistra.

Il valor delle note si misura dallo spazio che occupano. Se una nota è più lontana dalla sua inferiore del doppio spazio che non sia questa dall'altra che le vien sotto, ciò significa che vale anche il doppio di tempo. Il movimento celere si chiama *armonía del Nord*, ed il lento *armonía del Sud.*

Vi sono varj segni per esprimere i diversi tempi della battuta, le legature, i trilli ec.; ma su ciò non crediamo necessario lo estenderci. Egli pare che i diversi

strumenti abbiano notazioni diverse da quella suaccennata, la quale si applica al canto.

Nella China le donne libere ed oneste non credono permesso il farsi udir cantare. Quando esse si dedicano al suono, preferiscono gli strumenti a fiato.

Porteremo adesso la nostra attenzione sugli strumenti adoperati dai Chinesi, trattenendoci più specialmente intorno a quelli che ci sembrano meritare maggiore considerazione.

I più antichi strumenti della China sono il Kin, ed il Scié. Essi appartengono alla categoria della seta, imperciocchè portano le corde di questa materia. Questi due strumenti non differiscono tra loro principalmente che per essere il Scié di maggior dimensione, e corredato di più corde. Il Kin portò fin dall'origine sua sette corde. Esso veniva fabbricato col massimo lusso, e coperto da quella mirabile vernice che i Chinesi soli seppero trovare. Il legno che adoperavasi per la sua costruzione veniva tolto da quegli alberi, i quali erano cresciuti sul pendio delle montagne dalla parte del mezzogiorno. La lunghezza ordinaria del Kin è di circa 1400^{mm}. Sulla tavola del Kin sono segnati 13 punti, che indicano le divisioni delle corde. Si suona il Kin ponendolo sopra un piano, e pizzicando le corde leggermente colla

dita. Esistono nella China diversi altri strumenti che molto s'assomigliano al Kin; fra questi primeggia il Scié.

Si crede che da principio il Scié fosse montato con 50 corde, dipoi ridotte a 25. La lunghezza totale dello Scié è di circa 2295^{mm}. Noi riportiamo qui appresso la figura di questo strumento.

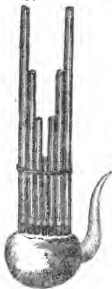
Gli Scié antichi contenevano nella loro parte concava le regole per l'esecuzione, e le sue lodi scritte con 1189 caratteri.

I Chinesi posseggono altresì alcuni strumenti analoghi alle nostre Chitarre: ma sembrano appartenere ad un'epoca assai più recente. Hanno ancora degli strumenti d'arco, montati con due sole corde: e questi pure sono importazioni di data relativamente moderna.

Gli strumenti a fiato sono fabbricati con tre delle materie annoverate tra le sonore; cioè la terra cotta, il bambù, e la zucca. Colla terra cotta si fabbrica l'hiuen, che è una specie d'uovo, con un foro all'apice, ed altri fori lateralmente.

Col bambù si possono ottenere varie

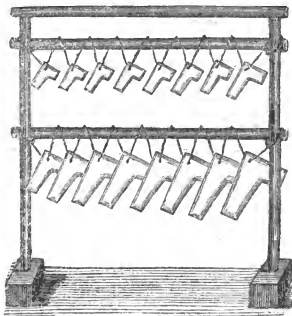
specie di canne sonore. Dapprima venivano unite insieme parecchie di queste canne di varia lunghezza formando una specie di Zampogna chiamata Koan-tsé. Quindi si conseguì la varietà ne' suoni mediante dei fori laterali, e così nacque l'istrumento yó. In tempi più moderni questo strumento si avvicinò ai nostri flauti. Singolarissimo istrumento è il Cié, che è una canna di bambù, le cui estremità sono turate, l' imboccatura trovasi nel mezzo della lunghezza, e porta tre fori da ogni parte.

La zucca fornisce l' istrumento chiamato Scieng, di cui vedesi qui sotto la figura.

Si taglia la zucca nella parte superiore che forma il collo, e vi si pone sopra un coperchio di legno forato in modo da applicarvisi delle canne di bambù. Le quali permettono il passaggio all' aria mediante una linguetta d'oro sottilissima. Da un lato della zucca, a guisa di collo d'oca, si connette un tubo nel quale soffia l'esecutore. Questo Scieng è in sostanza un organetto a ancie libere.

Vi sono altri strumenti a fiato, come trombe, sulle quali non accade intrattenerci.

Gli strumenti a percussione hanno molta importanza nella China. Si contano otto qualità di tamburi: e molte specie di campane. Il tam-tam è un istrumento divenuto famoso tra noi. È una specie di gran piatto circolare con moltissime ineguaglianze, e che si tiene sospeso perpendicolarmente. Fu adoprato in molti pezzi musicali. Spontini in un coro del *Fernando Cortez* ne trasse un grande effetto aumentando il carattere selvaggio che volle rappresentare nella sua musica. La materia onde si compone questo tamtam risulta di 10 parti di rame, 3 di stagno, e 1 di bismuto. La sua fabbricazione è assai complicata: l'operazione più difficile consiste nel trovare i punti dove si vuole stabilire una certa ineguaglianza nella spessezza del metallo. Volendo ottenere un gran suono si comincia dal battere un gran colpo nel centro, quindi un secondo appena sensibile, poi si ripetono altri colpi sempre con maggior forza e celerità procedendo dal centro alla circonferenza.

Un istrumento curiosissimo, e veramente proprio della China è il King, nel quale la pietra è adoprata come materia sonora. Non ci voleva che un paese ove sono comuni i fonoliti o pietre sonore, per inventare siffatto

strumento. Queste pietre vengono tagliate in squadra di varia grandezza, e riunite nel modo che vedesi nella sottoposta figura.

Il King è molto pregiato nella China per la dolcezza del suono.

Avremmo adesso da parlare delle diverse rappresentazioni drammatico-musicali dei Chinesi; ma la brevità che ci siamo imposta ci vieta di toccare questo argomento, che ben poco ci gioverebbe del rimanente a illuminarci intorno alle vere condizioni della musica presso questo popolo singolarissimo.

Capitolo V.

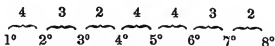
MUSICA DEGLI INDIANI

Nell' India la civiltà comparve forse prima che altrove sulla terra, ed ebbe grande influenza sulla civiltà degli altri paesi. La lingua sanscritta è testimonio dell' alto grado di perfezione cui pervenne il popolo indiano nell' espressione del pensiero: il che è ancora forte indizio di perfezionamento in ogni altro ramo dello scibile. Ma questa civiltà ebbe un termine, e talmente cadde e si disfece, che non lasciò quasi niuna traccia di sè. Gli studj che si vanno facendo intorno ai libri sanscritti serviranno a porre in luce molti punti oscuri risguardanti lo stato di civiltà degli antichi Indiani.

Duole assai che, quanto alla musica antica degli Indiani, non si abbiano che poche ed incomplete notizie. Coloro che si occuparono di siffatte ricerche, non furono tanto versati nell' arte musicale, sì per la pratica, che per la filosofia da renderle fruttuose quanto era necessario. Noi ne diremo quel

poco, che di più certo si conosce in questa materia.

Gl' Indiani hanno una scala diatonica simile alla nostra, sebbene non conoscano i nostri modi maggiore e minore, e quindi la successione non sia sempre regolata come da noi. Oltre le sette note, che si comprendono nell' intervallo di un' ottava, sono ammesse altre divisioni che non producono propriamente altrettante note, ma alterano quelle già esistenti. Per queste divisioni l' intervallo dell' ottava vien ridotto in 22 parti, che si chiamano *sruti*. Questi *sruti* sono distribuiti fra i vari gradi della scala nel modo che segue:

1°		2°		3°		4°		5°		6°		7°		8°
	4		3		2		4		4		3		2	

I sruti sono adunque ora dei terzi, ora dei quarti di tono. Non sappiamo però precisamente se i sruti siano perfettamente uguali fra loro.

Chi ha udito la musica degl' Indiani si è persuaso che poteva benissimo rendersi mediante le nostre note. Sicchè le divisioni più piccole del semitono sono alterazioni, come avvengono anco naturalmente nella nostra musica quando i suoni, in virtù della

nostra percezione, hanno più affinità o repulsione fra loro.

Molte oscurità troviamo nello studiare i *modi* degli Indiani. Essi costituiscono un modo differente coll' omissione di una o due note della scala, e col renderne alcune alterabili o stabili. Si deduce facilmente che da ciò molte diverse scale, ed anche moiti differenti modi nascano. Noi non ci distenderemo maggiormente su questo argomento, poichè non ci servirebbe niente meglio a darci un' adeguata idea della vera natura di questi modi.

Il metro poetico serve al ritmo musicale presso l' Indiani. Molti ritmi differenti si annoverano.

Per scrivere le note, gl' Indiani si servono delle sette lettere iniziali dei nomi delle stesse note, che sono *s*, *r*, *g*, *m*, *p*, *d*, *n*, come vedesi qui sotto:

स ऋ ग म प ट नि

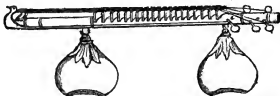
Per solfeggiare essi adoprano le prime sillabe dei nomi stessi. Vi sono inoltre aicuni segni per esprimere ie ottave, le legature, i trilli ec. Credesi che alcuni segni indichino la durata delle note, e perfino la prolungazione come opera il nostro punto. Tutti questi segni, per maggior chiarezza, si scrivono con inchiostro rosso.

Nelle melodie indiane si osserva una certa simmetria, ed una regolarità di forme che rammenta le nostre ariette. Riportiamo il primo periodo di una melodia indiana, diviso in due frasi simmetriche, ciascuna di due membretti. Questa melodia, che sarebbe in tuono di *sol*, finisce sulla nota *la*, come per incominciare da capo:

Dobbiamo avvertire che questa melodia, come pure le altre che si trovano nelle Raccolte, è moderna. Delle melodie antichissime non fu possibile trovarne con certezza. Forse in queste arie vi saranno dei frammenti antichi, imperocchè per lunghissimo tempo la venerazione verso le antiche melodie era portata al segno, che venivano proibite le melodie nuove, e solo era permesso di comporle mediante varj frammenti appartenenti a diverse vecchie melodie.

Gl' Indiani non conoscono altra armonia

oltre quella che si produce coll'accompagnare le melodie loro con una nota tenuta, o pedale.

Gl' istrumenti indiani sono poco numerosi, ed imperfetti. Il più famoso ed antico di tutti è la *Vina*, che si forma con una canna di bambù, sulla quale si pongono dei cavaletti mobili attaccati colla cera. Vedasi la figura sottoposta.

La *Vina* porta sette corde, due d'acciajo, una di ottone, e quattro per lo più di cotone ritorto e gommato. Comprimendo le corde, fra i cavaletti, si obbligano esse corde a poggiare sui medesimi, donde la varietà delle note. Si suona colle dita, o col plettro.

Degli altri strumenti crediamo superfluo intrattenerci, come di ogni altra cosa che appartenga alla musica indiana.

Capitolo VI.

MUSICA DEI GRECI

Se poniano mente alla perfezione cui pervennero gli antichi Greci e nelle lettere e nell'arte in generale, saremmo condotti a congetturare, che non fossero da meno nella pratica anche in quelle arti di cui non ci rimasero monumenti capaci d'illuminarci bastantemente. Fra quelle arti che non ci tramandarono monumenti nè in quantità, nè in sufficiente conservazione, deesi annoverare la musica. Poche note, poche frasi sono arrivate fino a noi, e sarebbe temerità su quelle fondare un opinione qualsiasi. Anzi, ben meschino concetto dovremmo per queste formarci della musica greca, se la testimonianza di grandi filosofi, ai quali dobbiamo portare una certa fede, non c'inducesse, per contro, ad esaltarla sommamente. Per altro giudicando dai libri teorici, che ci rimasero, dobbiamo argomentare, che pur troppo esagerata sia l'opinione dei filosofi greci intorno la loro musica, la quale inferiore ci

apparisce alla nostra, se non altro per esser priva delle risorse armoniche, onde la musica moderna tanto splendore prende.

Dai suddetti libri trarremo le notizie le più necessarie a conoscersi concernenti il sistema musicale greco.

Il primo sistema, o, come diremmo oggi, la prima scala, componevasi di quattro suoni, o corde, e perciò chiamavasi tetracordo. Questi quattro suoni si succedevano in tre maniere. Nel genere *diatonico* s' incominciava con un intervallo di mezzo tono, cui succedevano due toni: per esempio: *si do re mi*, *mi fa sol la*, *la sib do re*. Vuolsi avvertire che di questi quattro suoni gli estremi erano sempre stabili, sicchè le variazioni possibili accadevano nei suoni di mezzo. Il genere *cromatico* si componeva colla successione di due semitoni, e di una terza minore, per esempio *si do do-diesis mi*. Il terzo genere o *enearmonico* voleva diviso in due parti il primo semitono, e quindi saltavasi una terza maggiore, come: *si si-diesis do mi.*

In processo di tempo il sistema si è ampliato per la successione di diversi tetracordi. Questa successione si operava in due guise, cioè quando la nota acuta di un tetracordo diveniva la grave del successivo, e quando fra loro era un intervallo d'un tono. *Si do re mi fa sol la* formano due tetracordi

congiunti dalla nota *mi*: laddove *mi fa sol la*, *si do re mi* sono due tetracordi disgiunti dall'intervallo di un tono, tra il *la* e il *si*.

Ai varj tetracordi furono applicati nomi diversi. Il più grave *si do re mi* fu chiamato *hypaton*; il successivo *mi fa sol la*, *meson*, cioè medio. Giunti al *la*, ove si continui con i suoni *si b do re* si ottiene un tetracordo congiunto cioè *la si b do re*, che venne appellato perciò *Synemenon*; ma dopo questo non è possibile che il tetracordo disgiunto *mi fa sol la*, detto *hyperboleon*, perchè è il superiore a tutti. La disgiunzione può avvenire tra il secondo e il terzo tetracordo, ed allora avremo dopo il *la* le quattro note *si do re mi*, che formano il tetracordo *diezeugmenon* ossia disgiunto: in seguito al quale viene il già nominato tetracordo *hyperboleon*. Questi quattro tetracordi di seguito formano una serie che dal *si* grave giunge al *la* della seconda ottava. Per completare le due ottave venne aggiunta una nota sotto il *si* grave, che prese il nome di *proslambanomenos*, o aggiunta.

Il nome delle note si riferisce alla posizione de' suoni nei varj tetracordi, quindi accade che le ottave non portano lo stesso nome, e talvolta un identico suono ne ha più d'uno. Nella serie del gran sistema diatonico, quando dopo il tetracordo meson, in-

vece di passare al tetracordo synemenon si passa al diezeugmenon i suoni che si succedono nell'ordine seguente, cioè: *la si do re mi fa sol la si do re mi fa sol la*, ricevono i nomi di *Proslambanomenos*, *hypate hypaton*, *Parypate hypaton*, *Licanos hypaton*, *hypate meson*, *paripate meson*, *licanos meson*, *mese*, *paramese*, *trite diezeugmenon*, *paranete diezeugmenon*, *nete diezeugmenon*, *trite hyperboleon*, *paranete hyperboleon*, *nete hyperboleon*. Allorchè il gran sistema diatonico porti il tetracordo synemenon, cioè *la si b do re*, il suono *la* di questo tetracordo conserva il nome di *mese*, il *si b* prende quello di *trite synemenon*, il *do* di *paranete synemenon*, ed il *re* di *nete synemenon*. Per chi voglia conoscere la significazione di questi greci vocaboli diremo che *hypate* vuol dir grave; *para* aggiunto ad una parola significa vicino; *licanos* indicatrice; *mese* media; *trite* terza; *nete* estrema.

Dicemmo che vi sono tre generi, e toccammo più specialmente del sistema diatonico. Nel sistema grande cromatico e enarmonico i tetracordi si seguitano come nel diatonico, e portano gli stessi nomi, senonchè le licanos, e le paranete, come quelle che nel genere cromatico stanno un semitono più basso, ricevono la qualificazicne di *cromatiche*; laddove nel genere enearmonico

essendo più basse di un tono si chiamano *enearmoniche*. È curioso che, giusta l'opinione de'teorici greci, la differenza de' generi tutta si attribuisce alle licanos, e alle paranete.

I tre generi si possono riunire insieme, ed in tal caso ogni tetracordo conterrà sei suoni; onde dovrà meglio chiamarsi esacordo.

Si noti che nonostante l' unione dei tre generi, la serie dei suoni si trova mancante in ogni tetracordo di una nota che noi abbiamo, cioè della terza maggiore, che corrisponderebbe al *re diesis* del primo tetracordo, e così per gli altri.

Gli antichi molto si occuparono di trovare le proporzioni numeriche de' diversi intervalli, e non tutti gli autori le stabilirono identicamente ; onde nacquero varie specie nei generi stessi, che vennero contrassegnate col nome dei loro autori Archita, Eratostene, Didimo, Aristosseno, Tolomeo; e ciò non bastando colla qualifica anche di intenso, molle ec.

Intricatissima ed oscura è la materia dei tuoni e de' modi, tantochè molti eruditi, che ne fecero argomento de' loro studi, riuscirono a conclusioni disparate ed opposte. Dall' esame dei libri greci che trattarono della musica, resulta che gli stessi teorici greci fossero incerti su tal proposito. Presso noi i

tuoni differiscono fra loro unicamente nella gravità ed acuità; laddove i *modi* nostri, che sono due, o tre se si vuole, presentano diversità nella disposizione de' suoni, o meglio nella posizione dei semitoni. Considerando secondo gli stessi principj i tuoni ed i modi antichi, potremo risguardare come *tuoni* i quindici ammessi da alcuni autori, e come *modi* i sette annoverati da altri. Ed invero mentre per la differenza d' acuità i tuoni possono essere quindici, ed anche più, non valutando l' identità delle ottave; dei modi non possono darsene che sette, perchè la scala diatonica, disponendo variamente i semitoni, non presenta che sette specie d' ottava.

I tuoni, ed i modi portavano il nome de' popoli presso i quali o furono trovati, o erano più in voga. Abbiamo perciò i tuoni *dorico*, *jonico*, *frigio*, *eolio*, e *lidio*, che erano fra loro alla distanza di un semitono, ed occupavano un giusto mezzo nel gran sistema. Ognuno di questi nomi serviva ancora ad altri due tuoni, che uno posto cinque semitoni sotto, e distinto con l' epiteto *hypo* ossia sotto, formandosi le parole *hypodorio*, *hypofrigio* ec.; l' altro situato cinque semitoni sopra, e gli si aggiungeva la preposizione *hyper* o sopra, ottenendo così i tuoni *hyperdorio*, *hyperjonio* ec.

I monumenti di musica greca giunti a

noi non sono che quattro, ed incompleti. Tre de' quali furono da prima fatti conoscere da Vincenzo Galilei, ed il quarto fu trovato dal P. Kircher.

Questi frammenti musicali sono: 1° un inno a Nemesi, 2° un inno ad Apollo, 3° un Ditirambo alla musa Calliope, 4° la prima ode poetica di Pindaro.

Per dare un'idea, comecchè inesatta, della greca musica riporteremo una piccola parte della musica dell'inno ad Apollo. La musica dei sei primi versi è perduta, sicchè s'incomincia dal settimo.

Il primo a far conoscere questa musica, come notammo, fu Vincenzo Galilei; ma dipoi venne trovata in un manoscritto della Biblioteca d'Oxford, ed in un altro della Biblioteca di Parigi. Burette tradusse in note quest'inno, secondo il testo che trovasi in quest'ultima Biblioteca; ma volle aggiungervi il ritmo, regolandosi dal ritmo della poesia. Fu rimproverato il Burette per quest'arbitrio; ma noi lo seguiremo nel pezzo che adduciamo, perchè ci pare miglior consiglio di quello che riferire le note senza nessun valore; imperocchè veramente il ritmo poetico governava, come diremo, il ritmo musicale.

Dopo esaminato questo frammento, il lettore non avrà certo acquistata maggior contezza della greca musica, che prima non avesse; ed è per curiosità più che per altro che abbiamo giudicato conveniente di recarlo in vista de' nostri lettori.

Quantunque i Greci fossero teneri assai della semplicità, tuttavia complicata assai è la loro semiografia musicale. Burette ha calcolato 1620 segni di note, di cui la metà destinata per le voci, e l'altra per gli strumenti. Per giungere alla cifra di 810 bisogna calcolare che il gran sistema dei cinque tetracordi porta 18 note differenti, sebbene i suoni non sieno che 16; ma altri due suoni, che appartengono ugualmente ai due tetracordi synemenon e diezeugmenon, ricevono nomi differenti. Ora, queste 18 note vanno moltiplicate per i 15 tuoni, e questi per i 3

generi, e così otterremo il numero di 810 segni. Questi segni venivano formati coll'alfabeto greco, del quale si prendevano le lettere ora come sono, ora rovesciate in vari modi, ora tronche, ora accentate ec.

Il valor delle note era regolato dal ritmo poetico. Non pertanto pare che vi fossero anche pochi segni speciali per determinare il valore delle note e degli aspetti.

Il ritmo aveva presso i Greci un importanza che non conserva più da noi rispetto alla poesia. Le sillabe brevi e lunghe avevano una durata determinata, cioè, le seconde duravano doppio tempo delle prime. Mediante le combinazioni delle brevi e delle lunghe si creavano moltissimi ritmi, che possedevano molta efficacia.

I Greci battevano il tempo o coi piedi o colle mani, o con vari strumenti. Chiamavasi *arsi* il tempo in levare, e *tesi* il tempo in battere.

Ardua questione è quella che si riferisce all'armonia contemporanea presso gli antichi Greci. Conoscevano essi l'armonia, come noi l'intendiamo? In breve, adoperavano il contrappunto? Alcuni eruditi inclinarono a credere che i Greci, tanto innanzi nelle arti e nelle lettere, non dovessero ignorare gli effetti degli accordi; laddove altri, e sono i più, stimano che l'indole della musica greca

fosse melodica, e come tale soltanto venisse pregiata e compresa. Altra armonia contemporanea, secondo l' avviso di questi ultimi, i Greci non usavano, oltre quella che s' incontra necessariamente ne' canti corali, cioè l' unisono e l' ottava. Alcuni luoghi di autori antichi sembrano indicare qualche cosa di analogo alla nostra armonia; ma, oltrechè mancano di quella chiarezza, che tanto più si vorrebbe maggiore in quanto sono brevi, e posti per incidenza, non possono distruggere quella credenza che nasce dal vedere che gli antichi Greci, che della musica si occuparono, non ne fanno cenno. Si conceda pure che forse i libri speciali di contrappunto siano perduti; egli è ben probabile che se ne sarebbe trattato, e fatto cenno anche nei libri che versano intorno ad altre parti della musica.

Non immagini il lettore che per non conoscere l'armonia simultanea, i Greci ignorassero le consonanze e le dissonanze. L' armonia non è necessariamente simultanea; havvi un' armonia che nasce dalla successione, senza essere propriamente la melodia. Le consonanze riconosciute erano tre, l' ottava, la quinta, e la quarta. Le terze venivano risguardate dissonanze, quantunque non delle più sgradite. Questa singolarità trova in parte la sua spiegazione avvertendo, che per molto tempo l' intervallo di terza fu com-

posto di due toni maggiori, onde riuscire dovette alquanto aspra; ma dipoi, dei due toni, uno se ne fece minore dell'altro, e resultò una terza simile alle nostre maggiori; nondimeno non trovò luogo fra le consonanze. Tanta è la forza della consuetudine, che perfino oggi le terze, ed altresì le seste, se pure siano collocate fra le consonanze, vengono tenute come imperfette, dando di questa imperfezione ragioni assai ridicole. La disistima che i Greci avevano delle terze ci è argomento pure per ritenere che quand'anche avessero usato il contrappunto, questo doveva riuscire ben misera cosa. Si aggiunga ancora, come osserva il P. Martini, che i Greci non possedevano quella ricchezza di figure, che rendono così variato, e bello di infinite combinazioni il nostro contrappunto, per concludere, con più forza che mai, circa alle limitate loro cognizioni nell'armonia simultanea.

La melodia doveva peraltro avere una efficacia grandissima, e forse più che non abbia quella che oggi percuote le nostre orecchie. È probabile che la squisita sensibilità naturale de' Greci, che li portò così in alto nelle arti e nelle lettere, abbia contribuito a quegli effetti meravigliosi che ci lasciarono scritti prodotti dalla loro musica. La lingua greca era essa stessa, in certa maniera, una musica,

e poco le si doveva aggiungere per passare dal recitato al cantato. La musica si associò alle cerimonie religiose, alle feste pubbliche e private, alle tragedie, alle commedie ec.

Gli strumenti de' Greci erano ben lontani dalla perfezione cui oggi sono pervenuti. Non poco debbono a ciò aver contribuito gli ostacoli che il costume, e perfino le leggi con pene rigorose, opposero a certi mutamenti. Il cambiamento nel numero delle corde d'un istrumento fu tenuto talvolta come un affare grave di Stato, e punito come colpa. Ed eziandio i filosofi intervennero a consigliare l' uso dell' uno anzichè dell' altro istrumento, nelle diverse occasioni, ed opportunità.

Fra gli strumenti a corda, il primo è la Lira, la quale in principio portava tre corde, ma in processo di tempo giunsero a sette, otto, e perfino a dodici. Suonavasi pizzicando le corde colle dita o col plettro. La Cetra differiva alquanto dalla Lira. Vi erano altri strumenti che avevano più corde: il Magadi ne aveva 20, e l' Epigonio fino a 40. Assai in uso era il Magadi, ma non dee supporsi che tutte le sue corde rappresentassero suoni diversi, imperocchè pare che dieci di queste corde rispondessero all' unisono e all' ottava: si disse perciò magadizzare il cantare o suonare all' ottava o all' unisono.

Il più considerato degli strumenti a fiato era il Flauto, di cui eranvi diverse specie, cioè il dritto, l'obliquo, il dopplo flauto, e la Zampogna. Adoperavansi da' Greci ancora varie specie di Corni, e Trombe. Molti strumenti a percussione possedevano i Greci, come i Cimbali, il Sistro, i Timpani ec.

Tanta era la stima che facevasi dell'arte musicale, che vennero instituite delle gare fra i musicisti nell'occasione di molte pubbliche solennità.

Due sètte principali si contendevano il primato fra i musicisti greci: l'una che ammetteva la dottrina di Pittagora, cioè che nella musica la ragione delle proporzioni numeriche vincer debba le impressioni del senso dell'udito nella formazione degl' intervalli de' suoni; l'altra capitanata da Aristosseno, che dava la superiorità al senso. Tolomeo di poi ed altri procurarono di conciliare le opposte opinioni mediante il *temperamento.*

Molti libri scrissero gli antichi intorno alla musica greca, la maggior parte de' quali, e forse la più importante, cioè quelli che più direttamente della pratica s' intrattenevano, andarono perduti. Sono notevoli fra quelli che ci rimangono i libri di Aristosseno, Euclide, Niccmaco, Alipio, Aristide Quintiliano, Tolomeo, Porfirio, Plutarco ec.

Capitolo VII.

MUSICA DE' ROMANI

I Romani non brillarono certamente nell'arte musicale, e pare anzi non ponessero molta cura nell'addestrarsi in essa, maggiormente che di coloro che la professavano non facevano più stima che di gente mercenaria. Non pertanto la musica era assai amata, e veniva associata intimamente al culto. A questo proposito Tito Livio narra un curioso fatto avvenuto 309 anni avanti G. C., che noi volentieri rechiamo in quanto che fornisce anco una giusta idea de' costumi de' musicisti di quell'epoca. I suonatori di flauto, i quali nel tempio di Giove suonavano durante i sacrifizj, erano ammessi dipoi ai banchetti sacri. Gli ultimi Censori avevano loro tolto questo privilegio, ed essi per vendicarsi partirono insieme da Roma e si ritirarono a Tivoli. Il Senato ed il popolo di Roma amareggiati da questa partenza, mandarono pregando i suonatori di tornare a riprendere il loro ufficio. Negarono i suonatori, ed allora fu usato uno strattagemma dai principali abitanti di Tivoli. I quali invitarono a sontuosi banchetti nello stesso

giorno i suonatori, e tanto fecero che riuscì loro di inebriarli, ed immergerli quindi in così profondo sonno, che, collocati sopra varj carri, vennero trasportati, a loro insaputa, in Roma. Ove il popolo gli accolse con gran festa, e ottenne a forza di preghiere che vi rimanessero. Per ricompensa fu loro restituita la partecipazione ne' banchetti di Giove, e loro si concedette ogni anno, durante tre giorni, di potere vagare per la città mascherati a fare allegria.

Al ritorno di Manlio in Roma, cominciò ad introdursi in questa città il lusso asiatico, ed i musicisti furono ricercati a rendere più gradevoli i conviti. Dopo la conquista della Grecia la musica venne più coltivata, ed insegnata al modo de' Greci. A poco a poco crebbe il gusto e l' amore della musica, al segno che non eravi occasione cui ella non vi avesse parte. Perfino gli oratori si facevano dare il tono, con un piccolo flauto chiamato *tonorion*, acciocchè la voce non si estendesse oltre certi confini. Non ostante la passione de' Romani per la musica, quest' arte non fece progressi maggiori che nella Grecia. La protezione de' grandi, e perfino degl' imperatori, non ebbe efficacia di sollevarla gran fatto. I musicisti formavano una classe che era sommamente spregiata; e questo spregio così lungamente

professato verso individui che esercitavano un' arte ricercata assai, doveva essere in gran parte meritato. Forse la viltà de' musicisti non sarà stata l' ultima causa che abbia tenuto addietro il progresso dell' arte. Per fare avanzare un' arte bisogna non solamente coltivarla con assiduità, ma eziandio amarla; e chi l' ama veramente in sè si nobilita della nobiltà dell' arte che professa, e può portarla innanzi.

Fra coloro che coltivarono la musica non possiamo tacere dell' imperatore Nerone. Dopo avere studiato assai quell' arte, e usate tutte quelle precauzioni che sogliono i cantanti per conservare la voce, esordì sul teatro di Napoli. Per essere sicuro degli applausi scelse più di 5000 plebei cui insegnò i varj modi di applaudirlo. Dopo il suo successo in Napoli, gli riuscì di farsi pregare di cantare pure in Roma, il che fece. Tale era la sua passione per la musica che andò perfino a cantare e suonare nelle case particolari. Un pretore gli offrì una volta un milione di sesterzi. Quando egli cantava al teatro non era permesso ad alcuno di uscire, onde nacquero molti inconvenienti. Si racconta di alcune donne gravide, che dovettero partorire nel teatro; di altri, che stanchi d' applaudire saltarono le mura, e si finsero morti per farsi portar via.

L'arte gentile cui Nerone erasi dedicato fin dall'infanzia non ingentilì punto l'animo suo: noti sono i suoi atti abbominevoli, ed i suoi atroci delitti. Da questo esempio si rende manifesto che le arti non sono abili a migliorare i costumi se non quando l'artista senta la propria dignità, e dell'arte sua non si giovi soltanto per saziare la sua vanagloria ed avidità.

Capitolo VIII.

MUSICA DEGLI ARABI

Il popolo arabo, oggi ridotto così misero ed ignorante, ebbe, circa nove secoli addietro, un periodo di civiltà e di splendore, che diffuse i suoi fecondi raggi anche sull'Europa in allora nella barbarie. La musica, non meno di altre arti e scienze, era amata dagli Arabi e coltivata con passione.

Quando udiamo oggi gli Arabi cantare le loro più vagheggiate melodie proviamo dapprima un senso di disgusto, ma, fatto l'orecchio, scopriamo tosto la causa di tale impressione in noi. Analizzati i suoni che gli Arabi adoprano, riscontriamo alcuni intervalli che noi non usiamo, nè potremmo usare con agevolezza. Oltre dei nostri se-

mitoni, noi incontriamo dei terzi di tono. La nostra percezione, la quale si riferisce alla nostra moderna tonalità, non può esercitarsi sulle melodie arabe, e quindi ci è impossibile afferrarne il nesso, e comprenderle. I nostri musicisti non possono che trovare stonate quelle melodie arabe, che peraltro vogliono una forza d'intonazione straordinaria ad essere eseguite.

È facile intendere che una musica la quale può accogliere dei terzi di tono non si pieghi punto all'armonia, come noi la comprendiamo. Ed accade appunto che l'armonia sia oltremodo avversata dagli Arabi, i quali non si dilettano che degli unisoni, o degli accordi in ottava. Se essi ascoltano una nostra melodia semplice potranno anche compiacersene; ma ove la stessa melodia odano armonizzata, il meglio che sia possibile, pare loro di udire due arie, che reciprocamente si disturbano.

Noi crediamo che ben poco noti siano i fondamenti della musica araba; non pertanto diremo quello che alcuni ci lasciarono scritto in proposito.

La scala, come accennammo, accoglie, oltre i nostri toni e semitoni, anche i terzi di tono.

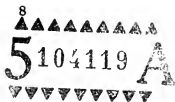
Si ammettono generalmente 12 modi; ma intorno alla loro natura non troviamo

ne' varj autori che idee assai confuse, che risparmieremo ai nostri lettori.

Le arie arabe sono talmente sopracaricate di rifioriture, che difficilissimo riesce a separarne il fondo, e la sostauza, o lo scheletro che vogliasi dire. Il perchè rinunziamo addirittura a recare qualche esempio di melodia araba. Coloro che vollero trascriverne alcune furono costretti a servirsi di segni particolari per indicare che la tal nota non s'intona secondo la nostra scala. È questa una indicazione negativa, che nulla insegna a chi voglia farsi un concetto esatto della musica araba.

Varj strumenti adoprano gli Arabi: i più comuni sono quelli a percussione. Fra questi noteremo la Darabuka, formato d'una specie di cono tronco, di terra cotta, coperto dalla parte più ampia con una membrana ben tesa. Vuole inoltre citarsi fra gli strumenti a corda, che si suonano pizzicando, l'*Eud*, onde nacque, come si crede, il Liuto, e tutti gli strumenti analoghi.

Gli Arabi non hanno segni precisi per la rappresentazione delle note, e del tempo.

La musica de' Persiani, e de' Turchi differisce di poco dalla musica araba; o, diciamo meglio, atteso le nostre ristrette cognizioni intorno a quelle musiche, ci appariscono differire di poco fra loro.

Il vezzo invalso ne' reggitori arabi di imitare gli Europei arrivò fino ad introdurre la musica europea nei reggimenti arabi. È provato che cotesta nostra musica non esercita nessun impero nell' animo degli Arabi.